

Fedro, Revista de Estética y Teoría de las Artes. Número 12, marzo de 2013. ISSN 1697- 8072

**AMBIGUA DUPLICIDAD DE LO BELLO.
VERDAD DE LA OBRA DE ARTE, ONTOLOGÍA IRÓNICA
Y POÉTICA DEL HABITAR EN LA ESTÉTICA
CINEMATOGRAFICA DE ANDREI TARKOVSKI**

Jaime LLORENTE
IES “Campo de Calatrava” (Ciudad Real)

Resumen: El presente trabajo se propone examinar desde un punto de vista filosófico las implicaciones que el discurso poético-visual de Tarkovski mantiene con ciertas posiciones del pensamiento contemporáneo en referencia a la verdad de la obra artística, la relación entre naturaleza y subjetividad, y las consecuencias derivadas de ésta en cuanto a la dominación técnica de lo real. Se establece, asimismo, un vínculo interpretativo entre tales cuestiones y el tratamiento recibido por la “simbología” de la casa y la paternidad en los filmes del director ruso.

Palabras clave: Tarkovski, verdad, inmediatez, lógica de lo poético, reconciliación estética, dominio de la naturaleza.

Abstract: The present work proposes to examine from a philosophical point of view the implications that Tarkovski’s poetical and visual discourse holds in reference to certain contemporary thought’s positions about the truth of the work of art, the relation between nature and subjectivity, and the consequences concerning technical dominion of reality derived from this relation. Also, an interpretative connection is set up between such questions and the treatment received by “symbology” relative to house and fatherhood in Russian director’s movies.

Keywords: Tarkovski, truth, immediacy, logic of poetry, aesthetic reconciliation, dominion of nature.

I. La relación entre filosofía y estética cinematográfica en Tarkovski: desentrañando el “jeroglífico de la verdad”.

El hecho de que en el núcleo profundo de la producción artística de Andrei Tarkovski alienta un trasfondo estético investido de pretensiones, tanto “veritativas” como de orden ético-moral, no resulta en absoluto extraño a quien se encuentra siquiera mínimamente familiarizado con su obra: pertenezca ésta a su vertiente estrictamente cinematográfica, o a sus escritos “teóricos”. Ahora bien, constatada la presencia de tal sustrato potencialmente fructífero desde el prisma filosófico de observación, resulta preceptivo atender, de un modo más detenido, a aquello que Tarkovski entiende propiamente por “verdad” (tanto en sentido general como en el contexto del ámbito estético-cinematográfico en particular) en orden a poner de relieve el sentido en el cual puede hablarse de “verdad de la obra de arte”. Se tratará, pues, de intentar mostrar el

modo concreto en que el realizador ruso concibe su propia actividad artística como un quehacer ligado esencialmente a la “puesta en obra” de lo verdadero, sin soslayar las aporías y contradicciones que mantienen al respecto sus tesis programáticas y su legado fílmico concreto. Las posturas asumidas por Tarkovski en referencia al sentido último subyacente a toda producción de orden artístico, así como a la comprensión de la tarea del artista en el marco de la estructura social, configuran un discurso que puede con toda justicia ser incardinado en la esfera de la reflexión estética *stricto sensu*, y de tal modo será, pues, expuesto y considerado a lo largo de la presente investigación.

Según Tarkovski, el espíritu humano, una vez que ha sido expulsado de la perfecta unidad edénica que suponía el “feliz desconocimiento” de sí mismo original, dispone de múltiples instrumentos mediante cuyo uso le es concedida virtualmente la posibilidad de apropiarse de ese mismo mundo “objetivo” del cual acaba de escindirse y que ahora se alza ante él como un elemento extraño, cuando anteriormente ambos configuraban una indivisa unidad. Tales instrumentos son fundamentalmente el conocimiento científico, el quehacer artístico y la reflexión filosófica. En la colección de escritos “teóricos” de Tarkovski reunida bajo el título de “*El tiempo sellado*” (o “*Esculpir en el tiempo*”), el director ruso declara a este respecto: “El arte y la ciencia son, pues, formas de apropiarse del mundo, formas de conocimiento del hombre en camino hacia la verdad absoluta. Pero ahí se terminan los puntos que tienen en común esas dos expresiones del espíritu humano creador, insistiendo en que ese espíritu creador tiene que ver no sólo con descubrir, sino efectivamente con crear. Aquí, en este momento, lo que interesa es la diferencia radical entre la forma científica y la forma estética de conocer”.¹ Así pues, mientras que el quehacer científico se presenta como un saber objetivamente mediado, en tanto que opera con conocimientos dispuestos secuencialmente que se reemplazan unos a otros en el contexto de una cadena seriada carente de límite último, el “conocer estético” reviste en Tarkovski la forma de una vivencia de carácter inmediato o -como el propio realizador indica- de una “revelación subjetiva”.² Esta instantánea revelación que se opone a la “escalera sin fin” urdida por la apropiación científica del mundo, se muestra en términos de “imagen cada vez nueva y única” de éste: aparece como “un jeroglífico de la verdad absoluta” susceptible de ser virtualmente desentrañado por todos, dado que apela, no a las facultades lógico-deductivas del sujeto perceptor, sino a su capacidad para dejarse estimular y conmover por impresiones cuyo efecto tiene lugar en la esfera de lo emocionalmente sentido. La ciencia se sustancia en forma de un lenguaje gradual y articulado; el arte supone un lenguaje “no transitivo”, “no discursivo”: instantáneo. La obra de arte se dirige, pues, a la emotividad -en cuanto tal, subjetiva- del receptor capaz de acoger y aceptar la transmisión de “energía espiritual” que ella propicia, no a su disposición -culturalmente mediada- para “entender” su supuesto “significado” desde pautas determinadas individualmente por el volumen de formación teórica propio de cada individuo.

Parece, pues, como si en el interior de la “estética antiintelectualista” tarkovskiana, más que de decodificar adecuadamente y con corrección el jeroglífico de lo verdadero ateniéndose a reglas y constructos nomotéticos predeterminados (mediante lo que Tarkovski llama “una práctica positivista y pragmática”), se tratase realmente de aprender a contemplar el propio jeroglífico de una determinada forma: desde una mirada concreta, tras una pupila particularmente orientada. Verdad, por tanto, mucho más cercana a un inmediato (y por ello inefable) acto de *alétheia* intuitiva -particularmente permeable a su mostración mediante la imagen- que a *adaequatio* lingüística alguna; en cuanto tal siempre dependiente de la descripción vinculada a la sucesiva discursividad propia de lo conceptual y reflexivo. El arte auténtico es, de este modo, radicalmente

“antielitista” a fuer de “antiintelectualista”: cualquiera, con independencia de su grado de preparación cultural o capacidad intelectual, se halla potencialmente situado en estado de apertura receptiva ante una posible “experiencia espiritual” proveniente del ámbito de lo estético.

Es en el contexto de este enfoque donde Tarkovski apela a los conceptos de “intuición” y “comprensión”. Ambas nociones remiten -sobre todo la segunda- a distintas fases del proceso de comunicación y transmisión interpersonal que constituye, según el director ruso, la esencia y objetivo último de toda obra de arte: “El arte es un metalenguaje, con cuya ayuda las personas intentan avanzar la una en dirección a la otra, estableciendo comunicaciones sobre sí mismas y adoptando las experiencias ajenas”.³ Ahora bien, mientras que la comprensión científica permanece ligada a la esfera de la coherencia lógico-razional, y por tanto constituye “un acto intelectual emparentado con la demostración de un teorema” (al modo del “matematicismo” platónico), la recepción comprensiva de un elemento artístico “significa recibir la belleza del arte a un nivel emocional, incluso «supra»-emocional”.⁴ Observaciones como la anterior sitúan a la teoría estética tarkovskiana en las coordenadas de aquella concepción acerca de la naturaleza y origen de la obra de arte que motiva la célebre condena platónica de la poética y las artes plásticas. En efecto, Tarkovski suscribe plenamente el núcleo mismo de la denuncia platónica al respecto: también para él “la inspiración del sabio no tiene nada que ver con la del poeta”. La intuición que se halla en la raíz del *poieîn* creador del artista nada tiene que ver con el “desarrollo lógico” consciente, y sí mucho con el “don divino” (*theía moíra*), el arrobamiento y la posesión (*katokōkhê*) que Platón adivina tras la espuria *tékhnê* mediante la cual los poetas facturan sus obras: “Porque no es gracias a una técnica por lo que son capaces de hablar así, sino por un poder divino, puesto que si supiesen, en virtud de una técnica, hablar bien de algo, sabrían hablar bien de todas las cosas”.⁵ Así pues, no es una técnica lo que conduce al rapsoda Ion a “hablar bien sobre Homero”, sino que es impelido a ello merced a una fuerza divina (*theía dýnamis*) semejante al magnetismo ejercido por la “piedra heráclea”, sin que él mismo sea capaz de explicar “discursivamente” el modo concreto en el que tal cosa sucede: “Porque el poeta es una cosa leve (*koûphon*), alada (*ptēnōn*) y sagrada (*hyerón*), y no está en disposición de poetizar antes de encontrarse endiosado (*éntheós*), demente (*ékphrōn*), y de que no habite ya más en él el intelecto (*ho noûs mēkēti en autō enē*)”.⁶ Así también para Tarkovski: “El nacimiento de una imagen artística -una imagen única, cerrada, creada y existente a otro nivel, a un nivel no intelectual- no puede ser explicado por medio de un proceso empírico de conocimiento con ayuda del intelecto”.⁷

Contemplado desde esta perspectiva, el pensamiento artístico tarkovskiano se muestra como una estética “nihilista” con respecto al papel de lo intelectual en el arte. La absoluta preeminencia que nuestro realizador concede a la intuición poética de lo real transmutada en imagen, sobre la impropiedad de la “intuición científica” acerca del mundo,⁸ le hubiese hecho, a buen seguro, hipotético acreedor a una condena de expulsión de la *pólis* platónica: “Cuando un artista crea su imagen, está asimismo superando su pensamiento, que es una nada en comparación con la imagen del mundo captada emocionalmente, imagen que para él es una revelación. Pues el pensamiento es efímero, y la imagen, absoluta”.⁹ Esta antiplatónica apología del *eikón* sobre la *noēsis* a la hora de localizar el metalenguaje apropiado a través del cual ha de ser expresada y transmitida la “lógica de lo poético”, es el factor que hace del cine de Tarkovski un “producto cultural” susceptible de ser calificado de cualquier cosa excepto de “intelectualmente elitista”. En oposición al tópico corriente al respecto, y cuando se

tienen en cuenta seriamente los postulados estéticos de los cuales parte, resulta difícil indicar un cineasta a cuya obra le convenga en menor medida que a la de Tarkovski la trivial y manida investidura de “intelectual”: “Si una persona quiere adherirse a un sistema científico determinado, tiene que activar su pensamiento lógico, tiene que dominar un determinado sistema de formación y tiene que saber entender. El arte se dirige a todos, con la esperanza de despertar una impresión que ante todo sea sentida, de desencadenar una conmoción emocional y que sea aceptada. No quiere proponer inexorables argumentos racionales a las personas, sino transmitirles una energía espiritual. Y en vez de una base de formación, también en sentido positivista, lo que exige es una experiencia espiritual”.¹⁰

Así pues, lo común a todos es la disposición potencial para resultar emotivamente afectados por la exposición emocional a una obra de arte (un filme, en este caso). En tal situación, conforme a la óptica tarkovskiana, no se exige por parte del receptor “comprensión” alguna, dado que propiamente hablando no hay en ella nada que entender. Sucede más bien a la inversa: cuanto más cree el receptor “entender”, es decir, captar los mensajes “simbólicos” supuestamente cifrados que la obra trata de expresar, más se aleja realmente de la intención originaria del autor. Después de todo, como apunta certeramente Novalis, “La expresión *símbolo* es ella misma simbólica”.¹¹ El “antiaristocratismo intelectual” adoptado por Tarkovski propicia que, tras la contemplación de sus películas, entronque en mucha mayor medida con las intenciones del realizador quien declara simplemente “sentirse impresionado” sin más, que quien comienza a urdir tramas explicativas sobre ellas y a intentar desvelar supuestas claves relativas a su significado. De ahí que el propio director ruso declare: “Se puede hablar de la idea de una imagen, expresar su esencia con palabras. Es posible verbalizar, formular un pensamiento, pero esta descripción nunca le hará justicia. Una imagen se puede crear y sentir, aceptar o rechazar, pero no se puede comprender en un sentido racional”.¹² Es precisamente esta instantaneidad propia de la percepción artística que resulta inaprehensible e inaccesible para el pensar discursivo, la que opera -por vía de lo estético- la reconciliación entre espíritu y naturaleza que la mera reflexión es incapaz por sí misma de llevar a efecto. La causa de la minimización del intelecto (del papel de lo racional en el arte) en la estética de Tarkovski reside, pues, en que la razón conceptual obra el efecto inverso al pretendido por la auténtica obra de arte: propiciar la esperanza de armonización entre lo real y lo ideal.

En este punto, los postulados tarkovskianos coinciden ampliamente con el rol que Schelling asigna al arte en el capítulo final del *System* de 1800, donde puede leerse lo siguiente: “Por tanto, sólo la contradicción entre lo consciente y lo inconsciente en el actuar libre puede poner en movimiento al impulso artístico, de la misma forma que, a su vez, solamente al arte le es dado satisfacer nuestra infinita aspiración y resolver nuestra última y extrema contradicción [...]. Así como la producción estética parte del sentimiento de una contradicción aparentemente irresoluble, también concluye, conforme a la confesión de todos los artistas y de todos aquellos que participan de su inspiración, en el sentimiento de una armonía *infinita* [...] que lo libera benévolamente del dolor de esta contradicción”.¹³ El conocer estético, por tanto, en la medida en que se manifiesta a través de una intuición inmediata capaz de captar esa identidad previa a la escisión sujeto-objeto que -como podría haber suscrito Tarkovski- “no se puede entender ni tampoco exponer mediante conceptos”, se muestra como el único instrumento susceptible de ser empleado a la hora de dar cuenta de la unidad “en sí ni subjetiva ni objetiva” que precede a la eclosión de la conciencia: “Solamente la obra de arte refleja lo que de otro modo no sería reflejado por nada: eso absolutamente idéntico

que ya se ha escindido en el Yo; así pues, aquello que el filósofo deja escindirse en el primer acto de la conciencia se refleja gracias al milagro del arte en sus productos, ya que de otro modo resultaría inaccesible para toda intuición”.¹⁴ De este mismo modo, la “superación” del pensamiento reflexivo que según Tarkovski acontece cuando el artista crea su imagen y la presenta como una “revelación” instantánea, ocasiona que la experiencia estética se aproxime a la percepción espontánea y “aconceptual” propia de la percepción infantil. Es por ello que el director ruso señala que el artista es fundamentalmente alguien con “la fuerza imaginativa y la psicología de un niño”,¹⁵ esto es, alguien cuya “impresión del mundo es inmediata”. La auténtica “intuición intelectual” que Schelling sitúa en la raíz de la hipotética conciliación entre subjetividad y objetividad que habría de sobrevenir de la mano de lo estético, no es otra, pues, desde la mirada tarkovskiana, que la intuición infantil habitual. Una intuición que capta de modo no discursivo y puramente emocional una imagen del mundo que podría ser calificada sin hipérbole alguna como “absoluta”: “Por eso se puede hablar de un paralelismo entre la impresión que recibe una persona espiritualmente sensible y una experiencia exclusivamente religiosa. El arte incide sobre todo en el alma de la persona y conforma su estructura espiritual”.¹⁶

En este sentido, Tarkovski propone un modo de elucidar la relación entre lo real y lo ideal que emparenta su forma de afrontar la cuestión de la reconciliación (por vía de la actividad estética) entre el hombre y el mundo, con aquella propia del *pathos* romántico: aquel *pathos* que expresa Friedrich Schlegel cuando, en su escrito *Über die Philosophie* (1799), indica que el “amable destino” de la poesía “es precisamente trabar en amistad el espíritu con la naturaleza y hacer descender el cielo mismo hasta la tierra, seduciéndolo con el encanto de su amigable atractivo”.¹⁷ Desde el punto de vista de Tarkovski, tras la transgresión acaecida en el originario escenario edénico en el cual tiene lugar la eclosión de lo propiamente humano, “la humanidad está condenada a buscar perennemente la verdad”.¹⁸ La escisión y alienación del hombre con respecto al mundo natural resultantes del “pecado original” de la autoconciencia, constriñen ulteriormente al género humano a situarse “una y otra vez en relación con el mundo movido por el atormentador deseo de apropiarse de él, de ponerlo en consonancia con ese su ideal que ha conocido de forma intuitiva. El carácter utópico, irrealizable, de ese deseo es [en analogía con la conciencia romántica] fuente perenne del descontento del hombre y del sufrimiento por la insuficiencia del propio yo”.¹⁹ Parecen resonar aquí las netamente románticas imprecaciones que el Hiperión de Hölderlin dirige hacia la racionalidad reflexiva que escinde y exilia al hombre del conjunto de lo existente: “¡Ojalá no hubiera ido nunca a vuestras escuelas! La ciencia, a la que perseguí a través de las sombras, de la que esperaba, con la insensatez de la juventud, la confirmación de mis alegrías más puras, es la que me ha estropeado todo. En vuestras escuelas es donde me volví tan razonable, donde aprendí a diferenciarme de manera fundamental de lo que me rodea; ahora estoy aislado entre la hermosura del mundo, he sido así expulsado del jardín de la naturaleza, donde crecía y florecía, y me agosto al sol del mediodía”.²⁰

La sombra de esta nostalgia tarkovskiana ante el irremediablemente perdido paraíso de la identidad entre lo objetivo y el “yo” singularizado, se proyecta en sus filmes -como se indicará posteriormente- tanto en forma de la sublimada nostalgia de Gorchakov en relación con su original patria rusa (en *Nostalghia*), como, de manera “simbólica”, a través de las figuras de la paternidad y la casa. Por ahora, la satisfacción de tal impulso (eminentemente romántico y fichteano) del Yo hacia la adecuación armónica entre su tendencia profunda a retornar al estado de indivisa unidad con lo real y la pura facticidad con la cual lo objetivo se alza ante la conciencia, pasa por tender

vínculos reconciliatorios entre ambos que no son sino otros tantos lenitivos orientados al intento de restañar su traumática cesura original.

El pensamiento filosófico constituye -tras el arte y la ciencia- el tercer *órganon* soteriológico que permite hipotéticamente el acceso a esa “apropiación subjetiva” de lo real en cuyo seno se halla acaso contenido *in nuce* el embrión de la posible clausura de la herida (*traûma*, en sentido etimológico) prístinamente abierta por la subjetividad consciente de sí misma. Schleiermacher alude a esta función conjunta del arte y la filosofía cuando declara: “Oposición entre ser y conciencia. Idealidad y realidad. El hombre forma lo real en su idealidad: función *cognoscitiva*. El hombre forma su ideal en la realidad: función *organizativa*. Mediante esta última función, el hombre une las cosas a sí mismo; mediante la primera, se une a las cosas”.²¹ Pero la filosofía se halla irremediabilmente aquejada de las mismas limitaciones que ejercen coerción sobre la ciencia y sobre la literatura, en contraposición a la libertad estética propia de la imagen fílmica. Si bien, en opinión del propio Tarkovski, “la función indiscutible del arte está enlazada con la idea del conocimiento, de aquella forma de efecto que se expresa como conmoción, como catarsis”,²² no es menos cierto que desde su prisma estético el cauce destinado a vehicular tal pretensión no es sino la voluntad subjetiva del artista, la cual trata de aprehender de forma inmediata e instantánea (“absoluta”, cabría decir) la totalidad de los elementos que configuran lo real. Tarkovski describe esta pulsión fundamental subyacente a toda verdadera creación artística, como “un deseo apasionado que refulge repentinamente, un deseo de acogida intuitiva de todas las leyes del mundo, de su belleza y su fealdad, de su humanidad y su crueldad, de su ser limitado y de sus límites”.²³ Repárese en que las referencias aludidas por Tarkovski en este pasaje (la “acogida intuitiva” del devenir natural o la “instantánea refulgencia” de la voluntad, que recuerda al modo en el que Heidegger interpreta el universal dominio del *keraynós* heraclíteo) se relacionan todas ellas de modo palmario con la noción de “inmediatez”, la cual es concebida en este contexto como “criterio de verdad” de la obra artística. En este sentido, tal identificación tarkovskiana entre “verdad artística” e “instantaneidad perceptiva” aproxima la estética cinematográfica a la pintura en mucha mayor medida que al arte poético, por mucho que el realizador ruso remita a este último.

Ya Lessing, al comienzo del capítulo XVII de su *Laokoon oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie* (1766), observa el hecho de que el peculiar “conocimiento” aportado por lo poético tiene mucho más que ver con la reflexión que con la inmediatez; y ello merced a que la poesía ha de hacer uso inevitablemente de un instrumento seriado y sucesivo (es decir, “discursivo”, como la propia facultad reflexiva) a la hora de “representar” sus objetos: el lenguaje sígnico: “Dado que los signos del discurso son arbitrarios, es perfectamente posible que, por medio de ellos, pueda uno hacer desfilan unos detrás de otros los elementos de un cuerpo que en la naturaleza se encuentran de un modo yuxtapuesto [...] ¿De qué modo llegamos a la representación clara y precisa de una cosa que se encuentra en el espacio? Primero observamos sus elementos uno por uno, luego la conexión que existe entre estos elementos, y, finalmente el total. Nuestros sentidos realizan estas operaciones con una rapidez tan asombrosa que se nos antoja llevar a cabo una sola y única operación”.²⁴ Lessing expresa aquí el modo en el que nuestra simple percepción capta de manera intuitiva e instantánea la totalidad de lo real de forma mucho más “veraz” (esto es, “inmediata”) que como lo hace el discurso poético: “Lo que los ojos ven de un golpe, el poeta nos lo va enumerando lentamente, una cosa tras otra, y a menudo ocurre que al llegar al último rasgo nos hemos olvidado ya del primero. Sin embargo, es a partir de estos rasgos como debemos formarnos la idea de un todo; para la vista los elementos

observados en el todo permanecen presentes de un modo constante; puede recorrerlos una y otra vez; para el oído, en cambio, los elementos percibidos se pierden si no permanecen en la memoria”.²⁵

¿No ejemplifica, pues, el lenguaje fílmico de la imagen el paradigma mismo de aquel instrumento artístico capaz de mostrar intuitivamente el todo del mundo, a pesar de su carácter sucesivo y ligado -incluso nominalmente- al movimiento, a la sucesión?²⁶ En cuanto lenguaje imaginativo paradójicamente discursivo e inmediato a la vez, el cine reproduce la diversidad de lo real “en la creación de una imagen que de forma independiente recoge lo absoluto”.²⁷ Esta es la razón por la cual el particular “discurso” cinematográfico de Tarkovski ralentiza y tiende a coagular la sucesión con tanta frecuencia, tratando nietzscheanamente de “imprimir al devenir el carácter de Ser”, deteniendo en la medida de lo posible el flujo de los acontecimientos a favor de la pura mostración “fenomenológica” de la simple facticidad del existir. A él subyace permanentemente una concepción de la imagen estética en el tiempo que toma como ideal regulativo la caracterización platónica de la temporalidad como *eikò kinētón* (imagen móvil) de lo eterno.²⁸ No obstante, como señala asimismo Lessing, hay en esta visión de la obra de arte como “vivencia inmediata” del Todo un larvado trasfondo ligado en mayor medida a la ilusión que a la “verdad”. Es precisamente el carácter sígnico y sucesivo propio del discurso poético el factor que contribuye de forma decisiva a disipar el hechizo de apariencia propiciado por aquel arte que -como el de Tarkovski- se presenta como “revelación de la verdad”: “Yo no niego al discurso la capacidad de describir un conjunto corporal según sus distintos elementos; puede hacerlo porque sus signos, aunque sucesivos, son, no obstante, arbitrarios; a quien niego esta capacidad es al discurso en cuanto que instrumento de la poesía, porque una descripción así, por medio de palabras, rompe el elemento de ilusión, que es lo fundamental en el arte; y esta ilusión, digo, no la pueden dar las palabras, porque lo coexistente del cuerpo entra en conflicto con lo sucesivo del discurso”.²⁹ Sobre esta dialéctica “verdad-ilusión” aplicada a las pretensiones “desveladoras” del arte tendremos ocasión de volver más adelante.

II. La verdad estética como pura mostración de lo inefable

De lo que se trata, pues, en la “estética” de Tarkovski, es de coagular y fijar la cambiante turbamulta de los fenómenos mundanos transmutando su huidiza diversidad en forma de imagen susceptible de generar una impresión receptiva inmediata, esto es, emotiva. Un acto estético que logra atrapar al vuelo la evanescencia de lo finito y temporal, confinándolo a un receptáculo artístico (la imagen) que logra “sellar” -de ahí el título de la obra teórica tarkovskiana- mediante la forma bella aquello cuya captación directa le está vedada al pensamiento reflexivo en cuanto tal: lo absoluto, lo sagrado. De un modo netamente tarkovskiano, expresa Schiller en su escrito *Über das Pätetische* (1793) la libertad de la belleza frente a la tiranía del “principio de razón suficiente” cuando afirma que “la belleza sólo habita en el campo de los fenómenos, y no hay, pues, absolutamente ninguna esperanza de dar con una libertad en el mundo sensible por medio de la razón teórica y por el camino de la reflexión. Sin embargo, todo queda alterado si se deja a un lado la investigación teórica y uno toma los objetos meramente como aparecen”. De ello se deriva la definición schilleriana de lo bello: “un objeto se expone como libre en la intuición si la forma del mismo no pone al entendimiento reflexionante en la necesidad de ir en busca de un fundamento. Se llama bella, pues, una forma que se explica por sí misma; pero «explicarse por sí mismo» quiere decir aquí explicarse sin ayuda de un concepto [...]. Bella, puede decirse entonces, es una forma

que *no exige explicación alguna*, o también una tal que se *explica sin concepto*".³⁰ Mediante el recurso a este modo a la vez directo e indirecto de expresión, la creación artística triunfa allí donde el pensar filosófico ha de conocer necesariamente el fracaso: "Con ayuda de esta imagen se fija la vivencia de lo interminable y se expresa por medio de la limitación [como en Schiller]: lo espiritual, por lo material; lo infinito por lo finito".³¹

El metalenguaje artístico, él mismo irremisiblemente determinado, mediado y sucesivo, se halla, no obstante, investido de la capacidad de referir indirecta o "negativamente" a su contrario: a lo indeterminado e inefable, a una verdad no cifrada en lo conceptual, refractaria a ser descrita por un constructo lingüístico derivado de la reflexión. Mas la reflexión es la facultad filosófica *par excellence*; lo cual no es obstáculo para que Tarkovski declare que el artista (en este caso el realizador cinematográfico) surge únicamente allí donde tiene lugar "un sistema de pensamiento propio en relación con el mundo real, sistema que el director deja luego expuesto al juicio del público, al que ha comunicado sus más profundos sueños. Sólo si presenta su propia visión de las cosas, sólo si así se convierte en una especie de filósofo, el director es realmente un artista y la cinematografía, un arte".³² Sin embargo, la expresión "poeta-filósofo" enseguida es denunciada por Tarkovski como un oxímoron: cada forma de conocimiento ha de atenerse a las leyes que le son propias. Tarkovski considera que el artista solamente ha de ser filósofo "en un sentido muy limitado", y despacha el posible hermanamiento -tan caro a Heidegger- entre poesía y filosofía invocando la sentencia de Paul Valéry al respecto: "¡Poetas-filósofos! Es como si se confundiera un poeta de marinas con un capitán de barco". Tarkovski testimonia aquí la necesaria quiebra de todo lenguaje conceptual cuando éste es aplicado a la inexequible tarea de nombrar la verdad del absoluto. La anterior invocación a la afinidad heideggeriana entre las actividades del pensar y el poetizar sugiere la preeminencia a tal respecto del habla paratáctica: la expresión sintácticamente desestructurada y descoyuntada que fluye al modo del lúdico ritmo de la jitanjáfora infantil, y cuyo aparente carácter léxicamente dislocado es para Heidegger el privilegiado modo de designar lo innombrable.³³

En el contexto de la estética tarkovskiana, el papel jugado por la deslavazada parataxis lingüística de lo poético admite ser contemplada como trasunto del rol adoptado por la imagen cinematográfica en tanto que obra de arte igualmente "poético-espiritual". La función de la obra artística no consiste, según Tarkovski, en "despertar pensamientos, transmitir ideas o servir de ejemplo", sino simplemente en estimular -al modo en que lo hace la *therapeía* socrática- la preparación del hombre ante fenómenos como el de la propia muerte, logrando, a través de la pura mostración de lo verdadero, "conmoverle en su interioridad más profunda".³⁴ ¿Oblitera, pues, esta apología del antiintelectualismo estético el cauce que permitiría establecer un discurso reflexivo acerca de la obra de arte misma y su interna significación?, es decir, ¿imposibilita la estética tarkovskiana la existencia misma de toda "estética" en cuanto tal? Tarkovski responde tácitamente a esta cuestión cuando afirma que la reproducción imaginativa de las vivencias sensoriales y las impresiones inmediatas llevada a cabo por el arte fílmico "no puede ser un fin en sí mismo, pero la posibilidad de esta reproducción es algo sobre lo que se puede reflexionar estéticamente y que se puede aprovechar para representar generalizaciones más amplias de ideas".³⁵ Esta "justificación metodológica" del quehacer artístico permite la hibridación entre ambas instancias (la inmediatez perceptivo-vital y la reflexión racional), dando lugar a la aparición de ese peculiar instrumento hermenéutico al que Tarkovski llama "lógica de lo poético", el cual, desde su punto de vista, "es el que mejor corresponde a las posibilidades del cine, la más

verídica y poética de todas las artes”.³⁶ Si bien, es necesario no imbricar excesivamente de modo recíproco las dos instancias que configuran ese *sideroxylon* o “hierro de madera” que es la lógica de lo poético, dado que no mantienen entre sí una relación homeostática o simétrica. El componente poético del constructo, su presuposición de una “actitud interior especial” y “un potencial específico, puro, espiritual” que se confunden con la interna disposición emocional a tener fe en el artista (condición indispensable, según Tarkovski, para la recepción de la “verdad” de la obra de arte), prevalecen, de hecho, sobre la dimensión puramente perteneciente a la deductiva “lógica de la consecuencia directa”.³⁷

Su carácter extraño a lo que Tarkovski llama “lógica lineal”, se constituye como rasgo responsable de la potencial ininteligibilidad susceptible de ser causada en el receptor por la lógica de lo puramente poético expresada estéticamente; es, de hecho, la razón por la cual “resulta difícil superar el grado de incompreensión que nos separa de una imagen poética perceptible exclusivamente por el sentimiento”.³⁸ Ahora bien, contemplada con mayor cercanía, la “lógica de lo poético” tarkovskiana adquiere el reconocible cariz de una “lógica de la apariencia” más que el de un instrumento orientado al desvelamiento de lo “verdadero”. Esa voluntad subjetiva de “acogida intuitiva de todas las leyes del mundo” que Tarkovski sitúa en el núcleo de la pulsión estética, admite con propiedad ser calificada de “lógica veritativa” cuando se interpreta su *légein* propio al modo heideggeriano: como un acto instantáneo de “reunión” que, al modo del relámpago heraclíteo, “refulge repentinamente” iluminando de un solo golpe - es decir, “poniendo en verdad”, “des-velando”- todas las cosas de forma simultánea.³⁹ Sin embargo, cuando es contemplada desde un prisma presidido por la bastante menos ingenua relación postulada por Nietzsche entre “arte” y “verdad”, deviene más bien instrumento al servicio de una interesada configuración “estético-poiética” de lo real que, más que perseguir la “búsqueda de la verdad”, factura ella misma una “verdad pragmática” inconscientemente adaptada a las demandas vitales.

Desde esta perspectiva, la ingenua identificación tarkovskiana entre “arte” y “verdad” se desmorona desde el momento en que, con Nietzsche, se desvela “algo más divino que la «verdad»: el arte”.⁴⁰ Los términos en los que la estética tarkovskiana plantea la cuestión de la “verdad” de la obra de arte se invierten cuando el arte mismo, tras ser concebido como “cura”, “actividad metafísica” y “auténtica tarea de la vida”, deviene elemento solidario, no de la verdad, sino -como indicaba Lessing- de la ilusión: “La voluntad de apariencia, de ilusión, de engaño, de devenir y cambiar se considera [...] como más profunda y más originaria, como más «metafísica» que la voluntad de verdad, de realidad, de ser: - esta última es incluso meramente una forma de la voluntad de ilusión”.⁴¹ La tragedia de la estética tarkovskiana, en tanto que voluntad de restituir a la humanidad la confianza, la fe en la vida y el mundo, surge del hecho de que si, como apunta Nietzsche, “la vida debe inspirar confianza”, entonces “la tarea, así planteada, es enorme. Para resolverla, el ser humano ha de ser ya por naturaleza un mentiroso, ha de ser más aún que cualquier otra cosa, un *artista*... Y no hay duda de que lo es: metafísica, moral, religión, ciencia- sólo son criaturas de su voluntad de arte, de mentira, de huida ante la «verdad», de negación de la «verdad»”.⁴² El arte aparece, pues, ahora como la contrafigura misma de la verdad: una verdad que, según Nietzsche, “siempre es fea”, es decir, que es a su vez la némesis misma de la belleza tradicionalmente asociada al propio concepto de “arte”. Si realmente “*tenemos el arte* para no perecer a causa de la verdad”,⁴³ si “la mentira es algo divino”, y “la desesperación es meramente la consecuencia de una fe en la divinidad de la verdad”,⁴⁴ entonces esa “llamada de la verdad” que según Tarkovski “es lo único capaz de determinar” la voluntad creadora del

artista, y ante la cual éste “no puede ni debe permanecer sordo”,⁴⁵ se convierte en un elemento pernicioso y “decadente”: en un instinto nocivo para el hombre y deletéreo para la vida.

De este modo, el “metalenguaje espiritual” que se expresa en el acto comunicativo de transmisión de la fe a otros en el cual Tarkovski ve la esencia misma de todo arte, constituiría en realidad una larvada apología del juicio de valor inverso al que se halla en la raíz de toda pulsión estética. Conforme a la perspectiva nietzscheana, tal juicio valorativo “básico” es aquel mediante el cual “*el ser humano odia lo feo*”, esto es, rechaza lo opuesto a la belleza estética “divinamente ilusoria” que salvaguarda la mentira que el hombre precisa para vivir y afirmarse: “Lo que él odia allí es siempre el *declive de su tipo*. En este odio consiste toda la filosofía del arte”.⁴⁶ Pero he aquí que, según nuestro realizador, un artista que carece de esa “fe en la verdad” que Nietzsche identifica como germen de toda desesperación, “es como un pintor que hubiera nacido ciego”.⁴⁷ La trágica contradicción que aquí surge entre las pretensiones “veritativas” de la obra de arte y las ocultas conexiones de lo estético con la indispensable dosis de falsedad y error que toda vida demanda, se expresa asimismo en múltiples aspectos concretos de la producción artística tarkovskiana, como tenderemos ocasión de apreciar posteriormente.

El concepto tarkovskiano de “verdad estética” resulta más sólido y efectivo cuando es desgajado de las proclamas programáticas formuladas en su obra teórica, y aplicado más bien a la concreta praxis artística realmente plasmada en sus filmes. A tal respecto, la *alétheia* efectivamente presentada por Tarkovski entronca en mayor medida con la concepción heideggeriana de la obra de arte como “puesta en obra de la verdad” que con las declaraciones acerca de la naturaleza de tal noción formuladas “en abstracto” o de manera puramente “formal”. Como acaba de indicarse, este paralelismo hace referencia fundamentalmente a la común forma de comprender el significado esencial del “producto artístico” por parte de Tarkovski y Heidegger, dado que, desde la perspectiva de la finalidad última de lo estético, mientras que para el primero “Estas revelaciones poéticas, de validez eterna, con fundamento en sí mismas [como todo lo inmediato], dan testimonio de que el hombre es capaz de conocer y de expresar de quién es imagen”,⁴⁸ para el segundo, las grandes obras poéticas de la antigüedad “*hablaban por sí mismas*. Hablaban, digo, o sea mostraban (*zeigten*) el lugar al que el hombre pertenece, dejaban percibir de donde recibe el hombre su determinación [destino] (*Bestimmung*)”.⁴⁹

No obstante, a pesar de esta disparidad de fondo por la cual allí donde Tarkovski vincula la verdad estética a una velada referencia a Dios, Heidegger la sitúa en las coordenadas de un arraigo intramundano “neopaganizante”, ambos coinciden en la concepción de la obra de arte como un elemento en el cual obra la “verdad” al margen de su tradicional ubicación en el juicio (elemento siempre ligado al pensamiento reflexivo-conceptual). En su escrito *Der Ursprung des Kunstwerkes* (1936), Heidegger alude a esta perspectiva acerca de lo verdadero al señalar que: “Cuando decimos verdad solemos referirnos a esta y aquella verdad, es decir, a algo verdadero. Un conocimiento expresado en una frase puede ser verdadero. Pero no nos limitamos a decir que una frase es verdadera, sino que también lo decimos de una cosa, del oro verdadero por oposición al oro falso. Verdadero significa en este caso lo mismo que auténtico, oro efectivamente real [...]. Para nosotros es real lo que es de verdad”.⁵⁰ Aquí no se trata ya de definir “constructivamente” la verdad, sino de experimentar la concreta verdad ontológica de las cosas a través de la apertura a ellas puesta en franquía por su representación en la obra de arte. Conforme a esta interpretación de la esencia del fenómeno estético, la

belleza buscada por las llamadas “bellas artes” aparece como un factor subsidiario de la verdad “ontológica” que éstas son potencialmente capaces de tornar patente; o tal vez, en último término ambos conceptos tienden a converger hasta su total identificación. La belleza no sería, pues, sino la propia epifanía de la verdad del ser de las cosas que se muestra privilegiadamente en la auténtica obra artística. En este sentido, Heidegger declara: “En la obra de arte se ha puesto manos a la obra (*ins Werk gesetzt*) la verdad de lo ente. «Poner» significa aquí erigirse, establecerse. Un ente, un par de botas de campesino, por ejemplo, se establece en la obra a la luz de su ser [...]. Según esto, la esencia del arte consistiría en ese ponerse a la obra de la verdad de lo ente. Pero hasta ahora el arte se ocupaba de lo bello y la belleza y no de la verdad [...]. No es que el arte sea bello en el ámbito de las bellas artes, sino que tales artes reciben ese nombre porque crean lo bello [...]. Así pues, en la obra no se trata de la reproducción del ente singular que se encuentra presente en cada momento, sino más bien de la reproducción de la esencia general de las cosas” (*die Wiedergabe des allgemeinen Wesens der Dinge*).⁵¹

Esa “apertura del ser de lo ente”, de la “verdad de lo ente” que acaece en la obra de arte (en el célebre par de botas representado por Van Gogh, por seguir el ejemplo heideggeriano), es la misma apertura inmediata al mundo como un Todo que trata de propiciar la inmediatez de la imagen fílmica tarkovskiana cuando ésta fija su mirada en el simple acontecer del viento que derriba los recipientes colocados sobre una mesa (en *El espejo*), o cuando lo hace (en múltiples ocasiones) sobre el mero discurrir de un cauce acuático. La pantalla cinematográfica deviene así ventana abierta a la *alétheia*: captación emotiva de la pura facticidad de lo existente desde una mirada infantil capaz de percibirlo como si se observase por primera vez, al margen de toda categoría “racional” o “interpretativa” culturalmente adquirida y mediada. Esta es la razón por la cual Tarkovski declara sentirse “confundido” y “afectado” (incluso “irritado”) cuando tiene la oportunidad de comprobar que sus espectadores “en vez de disfrutar sencillamente de esa naturaleza que se ha incorporado a las imágenes, van buscando en ella un sentido oculto”.⁵² La simple “presencia fáctica” de los elementos naturales en la obra tarkovskiana -en analogía con la “posición en obra” de las botas de Van Gogh- no persigue otra “finalidad” que la de despertar en el observador un trasunto de la percepción sentimental del mundo experimentada previamente por el autor-artista. En caso de que tal evocación mediada por la imagen tenga éxito, entonces se verifica la esencia comunicativa del arte glosada por Tarkovski: allí el metalenguaje cinematográfico actualiza verdaderamente su esencia como instrumento que permite la efectiva “adopción de experiencias ajenas”.

En cierto modo, pues, el metalenguaje fílmico refuta en su literalidad, y a la vez secunda por sí mismo, el significado último del conocido *dictum* wittgensteiniano según el cual “de lo que no se puede hablar hay que callar”.⁵³ La inmediatez propia de la imagen cinematográfica, su “lógica de lo poético”, llega a donde no puede hacerlo el *lógos* meramente discursivo: a la simple mostración de la perentoriedad de lo fáctico-vital. La imagen estética “habla” allí donde el *lógos* reflexivo ha de guardar necesariamente silencio: “La probabilidad y la veracidad interna, para mí, residen no sólo en la fidelidad a los hechos, sino también en la representación fiel de las sensaciones”, confiesa Tarkovski.⁵⁴ Hay diversas maneras de “hablar” de modo apofántico acerca de lo inefable; múltiples lenguajes susceptibles de aludir a aquello que elude ser conceptualmente descrito y acotado (es decir, “definido”). Los “límites de mi mundo” coinciden tal vez también con los límites de mi capacidad para “comprender” y acoger el mensaje metalingüístico enviado por ciertos tipos de código comunicativo que no precisan en absoluto de *adaequatio rei et intellectus* alguna para resultar

“verdaderos”. En un horizonte de comprensión muy cercano a lo anterior, indica Gadamer: “Las obras de arte poseen un elevado rango ontológico, y esto se muestra en la experiencia que hacemos en la obra de arte: algo emerge a la luz, y eso es lo que nosotros llamamos verdad”.⁵⁵

La condición de posibilidad de esta “transmisión espiritual” de la verdad estética es, una vez más, la capacidad por parte del receptor para prescindir de todo prejuicio, así como de su espontánea tendencia a aplicar a la obra de arte el bagaje conceptual y explicativo previamente adquirido. A este respecto, el paralelismo entre las perspectivas adoptadas al respecto por Tarkovski y Heidegger no deja de resultar sorprendente, dada su palmaria falta de influencia recíproca. Así, en el mencionado ensayo de 1936, Heidegger escribe: “De lo que se trata es de empezar a abrir los ojos y de ver que hay que pensar el ser de lo ente para que se aproximen más a nosotros el carácter de obra de la obra, el carácter de utensilio del utensilio y el carácter de cosa de la cosa. A este fin, primero tienen que caer las barreras de todo lo que se da por sobreentendido (*die Schranken des Selbstverständlichen fallen*) y se deben apartar los habituales conceptos aparentes”,⁵⁶ a la vez que, en sus reflexiones acerca de su obra tardía, Tarkovski indica qué es lo que sucede cuando no se da tal actitud puramente perceptiva: “Pero cuando el cine le trae al espectador el mundo real y le permite observarlo en toda su plenitud, casi «olerlo», sintiendo sobre su propia piel la humedad o la sequía, entonces se comprueba que ese espectador hace mucho que ha perdido la capacidad de entregarse a esa impresión de forma emocional, simple, en un sentido inmediatamente estético. Por el contrario, continuamente se está sometiendo a un control, se está examinando y preguntando por el «porqué» y el «para qué»”.⁵⁷

Así pues, en analogía con la genuina “fe en Dios”, también, según Tarkovski, “lo bello queda oculto [*léthē*] a ojos de aquellos que no buscan la verdad [*a-létheia*]”. Ahora bien, al margen de que la *alétheia* tarkovskiana descansa fundamentalmente sobre lo puramente emocional e inmediatamente intuitivo (tal como atestiguan artistas como Chaplin o Pasternak cuya obra “está en condiciones de traspasar las fronteras de la lógica lineal y de reproducir la naturaleza especial de las relaciones sutiles, de los fenómenos más secretos de la vida, de su complejidad y verdad”),⁵⁸ lo cierto es que a través del umbral abierto por el director ruso al postular la posibilidad de “reflexión estética” sobre el modo en el que el arte es capaz de traducir en imágenes aquello que él mismo designa en alguna ocasión como “las peculiaridades de la estructura poética del ser”,⁵⁹ es posible formular, de forma legítimamente justificada, un discurso coherentemente razonado (no necesariamente paratáctico) acerca de las implicaciones teóricas larvadamente contenidas en su producción artística concreta. De tal producción, sustanciada en forma de siete largometrajes, extraeremos seguidamente dos aspectos directamente alusivos a esa “sutil verdad de los fenómenos vitales”, con el fin de situarlos bajo la óptica hermenéutica de la “lógica de lo poético” postulada por el propio director: aquel que se refiere a la “estructura poética del ser” en sentido estricto (esto es, a la “ontología” de orden estético implícita en su obra fílmica), y el relativo a la concepción del habitar humano en el mundo derivada de la intuición de tal estructura.

III. El carácter lábil de lo real como expresión de la “ontología irónica” de Tarkovski (una interpretación severiniana)

En la práctica totalidad de los filmes de Tarkovski, el mundo “natural” se muestra investido de los rasgos propios de lo proteico: lo perpetuamente mutable y sometido a variación. Cabe afirmar con toda propiedad que la intuición “ontológico-general” subyacente al modo en el que comparece visualmente la *phýsis* tarkovskiana,

asume el reconocible cariz de la universal exposición al devenir radical. Este carácter proteiforme y lábil de lo real halla en la presencia del agua una metáfora que -como sucede en Tales de Mileto- apunta tácitamente hacia la metafenoménica unidad de la *phýsis* en su totalidad. La lenidad propia del elemento acuático, en tanto que imagen privilegiada de la blandura y la multiforme adaptabilidad potencial, refiere asimismo al carácter sagrado y envolvermente matricial que asumen los elementos naturales en el “imaginario simbólico” -si es que puede designarse así- tarkovskiano. La auténtica sacralidad reside, en los filmes de Tarkovski, en aquello ontológicamente opuesto a la dureza, a la firmeza propia de lo inmutable y permanentemente idéntico; de ahí la insistente presencia del agua en todos ellos: generalmente en forma de lluvia, pero también bajo la imagen de goteras, charcos o lagunas.

En este sentido, la -llamémosle de este modo- “ontología estética tarkovskiana” se sitúa en unas coordenadas teóricas diametralmente opuestas a las asentadas por la metafísica parmenídea, a la vez que asume tácitamente los postulados artísticos propios de la ironía romántica denunciada por Hegel. En palabras del propio Hegel, desde la perspectiva de la ironía artística derivada de la interpretación romántica de la primera *Wissenschaftslehre* de Fichte por parte de F. Schlegel, “nada es considerado *en y para sí* ni en sí mismo valioso, sino sólo en cuanto producido por la subjetividad del yo. Pero entonces también el yo puede permanecer dueño y señor de todo, y ni en la esfera de la eticidad, ni de la legalidad, ni de lo humano ni de lo divino, ni de lo profano ni de lo sagrado, hay nada que no haya de poner primero el yo y que, por tanto, no pueda igualmente ser destruido por el yo. Por eso todo lo-que-es-en-y-para-sí es sólo una *apariencia*, no verdadero y efectivamente real por sí mismo y a través de sí mismo, sino un mero *aparecer* a través del yo, a la libre disposición de cuyo poder y arbitrio permanece. Aceptar o superar dependen puramente del antojo del yo, en sí en cuanto yo ya absoluto”.⁶⁰

Esta consideración de la ironía estética como “arte de la apariencia” (rasgo igualmente compartido por Schiller),⁶¹ como dominio incondicionado de la subjetividad autofundada sobre la dúctil materia objetiva susceptible de ser producida y destruida por aquélla, se muestra en los filmes de Tarkovski bajo múltiples formas. Aparece por ejemplo en la actitud que el científico Kelvin adopta hacia las sucesivas encarnaciones de su esposa fallecida producidas por el océano pensante de Solaris. Las “subjetividades” conjuntas de Kelvin y del océano han generado de forma “artística” un producto manifiestamente “no verdadero en y para sí” (como apunta Hegel), es decir, una apariencia. Y no obstante, la subjetividad irónica del protagonista acaba desentendiéndose del carácter objetivamente ilusorio del objeto de su deseo y aceptándolo, de modo voluntarista, como válido y verdadero. Después de todo, cuando la mente de Kelvin “crea” al primer “visitante” que representa a su esposa y seguidamente lo “destruye” por falso, para aceptar finalmente una segunda versión del mismo tan falsa como la anterior, lo que realmente está poniendo en juego es la libre disposición irónica según la cual “nada es en sí mismo valioso”, sino que lo es en la medida en que ha sido “artísticamente” producido por la subjetividad. En este caso, el carácter valioso que finalmente Kelvin reconoce a la aparente Hary deriva directamente del reconocimiento de ésta como producto estético nacido directamente de su propio yo. Algo análogo podría decirse acerca del significado que reviste la referencia anecdótica que los tres expedicionarios de *Stalker* comentan con anterioridad a su partida hacia “La Zona”, alusiva al hecho de que una pieza arqueológica supuestamente dotada de gran valor fuese finalmente desvelada como falsa por los responsables del museo en el que se hallaba expuesta. Tarkovski deplora aquí de forma larvada el hecho de que tal pieza

tuviese que ser considerada como algo “verdadero y efectivamente real por sí mismo” y no como “un mero aparecer a través del yo”, esto es, como algo cuyo carácter valioso o no habría de depender únicamente de su conexión con la subjetividad libremente productiva, y en absoluto de factores tales como la “legalidad” o la “eticidad” intersubjetivamente reconocidas.

Ese ilimitado poder de la subjetividad que ya Tarkovski afirmaba al localizar la verdad del arte en la “impresión espiritual y emocional” que éste causa sobre un receptor predispuesto a su vez a “tener fe en el artista”, se manifiesta ahora aplicado a la esencia de la relación entre la conciencia y la naturaleza. Así pues, en directa analogía con el irónico “arte de la apariencia” schilleriano⁶² mediante el cual la subjetividad opera libre y “artísticamente” sobre la naturaleza objetiva (del mismo modo en que lo hace la conciencia hermenéutica nietzscheana), también la “lógica de lo poético” postulada por Tarkovski se expresa en sus obras a través de la puesta en imágenes de una “realidad” esencialmente configurada por la conciencia y dependiente de ésta. En los filmes de Tarkovski la frontera que escinde lo subjetivo y lo objetivo tiende a difuminarse a modo de larvado síntoma de la reconciliación estética apuntada por Schelling entre el “Yo” y la naturaleza que en ellos acontece. Así, es justamente la voluntad subjetiva (en este caso, la fe) de Alexander, la instancia que en *Sacrificio* se muestra investida de la capacidad de salvar nada menos que la totalidad del mundo “objetivo” de la amenaza de la destrucción nuclear. En *Solaris*, los deseos inconscientes de los pobladores de la estación espacial determinan la materialización concreta (“objetiva”) de los “visitantes”, del mismo modo que en *Stalker* las inclinaciones ocultas del espíritu humano son transmutadas en “realidades objetivas” por el “cuarto de los deseos”. Estos ejemplos ilustrativos muestran el modo “estético” merced al cual la subjetividad profunda propia de los personajes de Tarkovski opera irónicamente sobre la “apariencia”, obrando con ella, al modo schilleriano, “a su gusto” y “según leyes propias”. Esta incidencia “artística”, es decir, configuradora de formas, de lo subjetivo sobre lo objetivo, únicamente resulta posible cuando su presupuesto ontológico (como el de la ironía romántica) es la previa ductilidad y maleabilidad universal de todo “No-Yo”. Nadie puede actuar realmente como “artista irónico” en el seno de un mundo parmenídeo. La previa “debilidad del Ser” (un nada casual *leitmotiv* recurrente en la obra de Tarkovski) es el requisito indispensable demandado con necesidad por la subjetividad estética para que ésta pueda afirmarse y aun existir como tal.

A este respecto, y a modo de confirmación, en *Stalker*, mientras los tres protagonistas cruzan un torrente, una enigmática voz en *off* sentencia (remedando el *Tao Te King* de Lao Tsé): “porque la debilidad es grande y la fuerza fútil. La dureza y la fuerza son satélites de la muerte; la flexibilidad y la debilidad expresan la vitalidad del ser. Por eso, aquello que se endurece no vence”. Este carácter sacramente delicuescente de la naturaleza ejemplificado por la imagen del agua,⁶³ redundante en una larvada concepción del ente concreto como elemento caracterizado por la ductilidad. “Dútil”, esto es, modelable y susceptible de ser conformado y tallado por una instancia externa, se dice de aquello que admite sin resistencia la intervención de un *dux*: de un *artifex* (a la vez “artista” y “guía”) que, merced a su conducir (*ducere*) y configurar “voluntarista”, determina la forma del objeto y hace que éste sea conducido (*ductum*) hacia allí donde su arbitrio desea. La universal *ductilitas* de lo real constituye, pues, el presupuesto necesario requerido por toda efectiva acción “poiética” sobre el mundo. Esta ductilidad y delicuescencia de la *phýsis* (presente en el carácter constantemente cambiante del paisaje de la Zona en *Stalker* o en el hecho de que la posible regularidad de las continuas mutaciones que acontecen en la superficie del “océano pensante” de

Solaris no sea susceptible de ser captada ni siquiera por la “Solarística” (la ciencia específica destinada únicamente a ello), testimonia de modo inequívoco la tácita fe tarkovskiana en el devenir.

La expresión “fe en el devenir” sintetiza la tesis de Emanuele Severino acerca la matriz hermenéutica nihilista abierta por el pensamiento griego y que impregna posteriormente la totalidad del *éthos* propio de la cultura occidental en todas sus variantes. “Nihilismo” significa, en la particular acepción que confiere Severino a tal término, creencia en la efectividad del devenir, esto es, en la realidad del paso de los entes de la nada al ser (nacimiento) y del ser a la nada (aniquilación). El supuesto inconsciente de esta fe no puede ser otro que la aceptación tácita de que el ente (lo que existe en sentido eminente) es nada (lo radicalmente no existente): suma contradicción en la cual se expresa cumplidamente la “extrema locura” y sinrazón en cuyo seno crece y se desarrolla la totalidad de la metafísica y la cultura occidentales. Ahora bien, la fe nihilista en el devenir constituye el presupuesto esencial sobre el que se apoya la posibilidad del dominio técnico de la naturaleza por parte del hombre. Todo acto de *poíesis* productiva sobre lo real, es decir, todo acto destinado a “pro-ducir” o consumir un objeto, presupone la maleable (es decir, “artística”) ductilidad de éste: su sometimiento a la voluntad de un *dux* que es también en cierto modo un *artifex*, su carácter abierto a la mutabilidad, su no pertenencia a una estructura ontológica sólidamente firme.⁶⁴ La condición del dominio técnico es precisamente tal oscilación metafísica de un ente entre los polos opuestos del ser y el no-ser, valdría decir, la universal “liquidez” de lo real y de la conciencia que lo interpreta. Esa labilidad de lo natural es justamente el rasgo que la lógica estética de Tarkovski muestra (cristalizada en forma de imágenes) como privilegiada “peculiaridad de la estructura poética del ser”.

No debería resultar sorprendente el hecho de que la estética tarkovskiana secunde plenamente esta perspectiva acerca de la relación entre subjetividad volitivo-poética y objetividad de lo real, habida cuenta de que el propio realizador concibe de modo explícito la naturaleza de la obra de arte como “ligazón orgánica de idea y forma”.⁶⁵ Es merced a tal visión del vínculo existente entre lo objetivo y lo subjetivo como Tarkovski se halla en condiciones de afirmar que “fuera de la relación orgánica entre las impresiones subjetivas del autor y la representación objetiva de la realidad no se puede conseguir ninguna credibilidad y verdad interior, y ni siquiera una similitud exterior”.⁶⁶ Así, pues, la *adaequatio* orgánica entre la idea tamizada por la voluntad del artista creador y la forma “realmente” creada por éste, condiciona la *alétheia* mostrada finalmente por el producto estético resultante de ella. Por extensión, cabe postular, por tanto, una oculta conexión entre la voluntad subjetiva de dominación (la dirección hacia la que desea el *dux* conducir a lo *ductilis*) y la estructura poética -en este caso “dúctil”- del “Ser” que la torna posible. Aquí radica la clave que permite comprender el significado sutil que revisten declaraciones como aquella que el Stalker dirige a sus dos compañeros de viaje en forma de admonición referida al *status* geográficamente proteico y cambiante de la “Zona”: “todo lo que sucede aquí depende de nosotros, de nuestra conciencia”. En la mutable topografía de “La Zona” no siempre la línea recta es la distancia más corta entre dos puntos del espacio. La subjetividad “deseante” muestra aquí de modo larvado su condición “artística” en la medida que ella es la instancia que configura, modela y condiciona la estructura misma de la realidad.

El resultado de todo ello es una obra artística en la cual la ligazón orgánica “idea-forma” justifica estéticamente la dominación técnica del mundo “objetivo”. Una dominación ante la cual se alza críticamente -de forma paradójica- el discurso ético y estético tarkovskiano. La denuncia de un mundo en el cual todo ha devenido objeto

potencial de cálculo y planificación, un mundo culturalmente masificado que “mutila las almas y cierra al hombre cada vez más el camino hacia las cuestiones fundamentales de su existencia, hacia el tomar conciencia de su propia identidad como ser espiritual”,⁶⁷ es aquello que pretende explicitar imaginativamente la contraposición entre los planos que en *Solaris* exhiben el tráfico vertiginoso propio de la ciudad tecnificada “moderna” y su súbito contraste con la pura mostración del silencioso discurrir de la liquidez de la *phýsis*. La paradoja que Tarkovski parece incapaz de vislumbrar es que las nefastas consecuencias para la vida espiritual del hombre (“¿es que todo se puede calcular?”,⁶⁸ pregunta enfáticamente) que ocasiona la configuración del mundo moderno tecnificado de la “planificación total”, derivan acaso -como apunta Severino- de aquellas mismas premisas asentadas por la “ontología débil” que el propio Tarkovski considera precisamente emblema estético de la tendencia opuesta. Bajo las raíces del mundo totalmente organizado sobre el cual posa su mirada la teoría crítica francfortiana, discurren las aguas de la sagrada flexibilidad del Ser postulada por la poética fílmica de Tarkovski. La organización universal propiciada por la técnica vence, pues, no porque incorpore los rasgos de la dureza y la firmeza, sino precisamente -conforme a los propios postulados tarkovskianos- merced a su condición de hija de la debilidad y la flexibilidad: de la *ductilitas*. El presupuesto esencialmente requerido para la configuración del mundo moderno que agosta la “vida espiritual” del hombre, es justamente el carácter lábil de lo real que propicia la dominación técnica de la naturaleza por parte de la subjetividad.⁶⁹

Como indica Severino, combatir la esquilmación y el dominio del mundo natural mediante la apelación a las tradicionales formas de humanismo ligadas a la “instancia ética” (que en Tarkovski se conjuga con la apología de la delicuescente *phýsis* presocrática en la cual aún latería ese “sentido de lo cósmico que los griegos poseían y que nosotros hemos perdido”, como se dice en *Solaris*), no significa sino intentar “combatir el fuego con el fuego”. Rasgo equivalente, si se prefiere, a la tentativa de combatir el “fuego” de lo técnico con el “agua” perpetuamente presente en la *phýsis* tarkovskiana. Es justamente su culpable ignorancia acerca de lo anterior, la que provoca el horror que Alexander (en *Sacrificio*) experimenta al evocar ante la “bruja María” un recuerdo de infancia relativo a la “violencia” presente en un jardín recién podado. Alexander no repara en el hecho de que la condición de posibilidad de esa “violencia” ejercida por la praxis humana sobre el mundo natural es justamente ese carácter dúctil, flexible y “débil” de la *phýsis* que en *Stalker* era ya identificado con la propia “vitalidad del Ser”. Tarkovski apela, pues, soteriológicamente a los mismos postulados ético-humanistas que resultan imposibilitados por la asunción de sus tácitas premisas ontológicas. La dominación técnico-calculadora del mundo no es sino la cara en sombras de la supuestamente benéfica ductilidad de lo sagrado: de ahí el carácter esencialmente ambiguo de ésta; ambigüedad que el director ruso soslaya sistemáticamente, al igual que lo hiciera con la naturaleza benéfica falsa o ilusoria propia de la “verdad” artística.

IV. “Sano dolor de la nostalgia”: La poética residencial de Tarkovski

Podría pensarse que esta apología del devenir implícitamente contenida, por ejemplo, en la mutabilidad topográfica de “La Zona”, redundaría lógicamente y consecuentemente en una paralela defensa de la inhospitalidad y el “desarraigo existencial”: en la ausencia de inserción residencial humana en el seno de lo mundano. Sin embargo, sucede totalmente a la inversa. De manera paralela al modo en que en Nietzsche el devenir ligado al flujo vital de la voluntad de poder (en cuanto clave de la

“*metaphysica generalis*” nietzscheana) resulta coagulado y solidificado por la “doctrina del retorno”, en Tarkovski la naturaleza delicuescente de lo real desemboca, nada casualmente, en una apología de la filiación, del habitar: de la casa como imagen representativa del arraigo y la instalación “cósmica”. La estética tarkovskiana secundaria, pues, inconscientemente (al igual que lo hace Nietzsche en la conocida interpretación heideggeriana) el núcleo directriz más profundo de la metafísica occidental. Mientras que la blandura del agua supone un acogedor sustrato matricial cuya lenidad acoge y protege a aquellos que “deben estar desamparados como niños” (es decir, escindidos de la original identidad edénica con lo objetivo), la filiación paterna y la imagen de la casa asumen “simbólicamente” el carácter de instancias salvíficas destinadas a favorecer la inserción “cósmica” de lo humano en el seno de lo natural: el heideggeriano “habitar junto a las cosas y en la vecindad del Ser”.⁷⁰ Ambos elementos se muestran como “símbolos” evocadores de la -acaso inasequible- nostalgia de esa reconciliación entre naturaleza y subjetividad que Schelling creía hallar en el propio fenómeno estético: como lenitivos virtualmente capaces de suturar la primigenia herida abierta entre la conciencia y lo objetivo.⁷¹

Es por ello que, llegada la hora del sacrificio supremo, Alexander (protagonista de *Sacrificio*), ha de inmolar aquello que posee de más valioso: las dos instancias que favorecen el acogimiento matricial (o más bien “paternal”, por bien conocidas razones biográficas del director ruso) del hombre en el “amplio regazo” hesiódico de la *phýsis*. La suprema renuncia posible se materializa, pues, mediante el abandono de los dos vínculos privilegiados de filiación “cósmico-existencial”: a través de la renuncia al nexo emotivo paterno-filial que Alexander mantiene con el “pequeño hombre”, y merced a la destrucción (por combustión ligada al fuego, precisamente) de la morada en tanto que imagen “alegórica” del arraigo en el mundo “natural” y social. La pequeña maqueta de su hogar que Alexander contempla en varios planos de *Sacrificio*, así como la obsesiva presencia de la casa en *El espejo*, o el plano final de *Solaris* (en el cual se aúnan las imágenes de la figura y el hogar paternos sobre el fondo del océano pensante símbolo de la subjetividad), constituyen otras tantas ilustraciones de la voluntad estética tarkovskiana de lograr el imposible retorno al hogar edénico. *Nostós* doloroso (literalmente “nost-álgico”) padecido metafóricamente por Gorchakov (protagonista del filme titulado precisamente *Nostalghia*), y que Tarkovski cifra en un habitar telúrico que pasa por mostrar al espectador “la belleza de la tierra” con el fin de despertar en su conciencia de receptor estético y emocional ese “sano dolor de la nostalgia” que se erige, en su obra, como germen capital de la utópica reconciliación entre subjetividad y naturaleza.

¹ Tarkovski, A., *Esculpir en el tiempo*, Madrid, Rialp (5ª ed.), 2000, pp. 60-61. En lo sucesivo ET.

² En este aspecto, Tarkovski coincide con Winckelmann cuando éste declara que “es el sentimiento interior el que concede a la obra [artística] su carácter de verdad” (J. J. Winckelmann, “Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura”, en: VV.AA., *Belleza y verdad. Sobre la estética entre la Ilustración y el Romanticismo*, Barcelona, Alba, 1999, p. 86. En lo sucesivo BV).

³ ET, p. 63. Es esta concepción esencialmente “comunicativa” de la obra de arte, la que conduce a Tarkovski a afirmar que “la verdadera individualidad [también la artística] sólo se alcanza por medio del sacrificio” (*Ibid.*, p. 62). En virtud de esta apología del “sacrificio comunicativo”, el director ruso se sitúa en el polo absolutamente opuesto al representado por la banal entronización de la propia singularidad subjetiva (supuestamente “genial”) de la que hacen gala múltiples artistas contemporáneos: “El arte moderno ha entrado por un camino errado, porque en nombre de la mera autoafirmación ha abjurado de la búsqueda del sentido de la vida. Así, la llamada tarea creadora se convierte en una rara actividad de excéntricos, que buscan tan sólo la justificación del valor singular de su egocéntrica actividad” (*Ibid.*).

⁴ *Ibid.*, p. 64.

⁵ Platón, *Ion*, 534 c, 7-10.

⁶ *Ibid.*, 534 b, 3-6. De un modo muy cercano a Platón, describe Schelling la inspiración poética en su *System des transzendentalen Idealismus* en los siguientes términos: “Que toda producción estética se basa en una oposición de actividades, se puede concluir con razón de los testimonios de todos los artistas de que son impulsados involuntariamente a la producción de sus obras, ya que a través de tal producción solamente satisfacen un incontenible impulso de su naturaleza [...]. En efecto, del mismo modo que el artista es impulsado a la producción involuntariamente e incluso con resistencia interna por su parte [...], así también lo objetivo se añade a su producción, por decirlo así, sin su intervención, es decir, de manera simplemente objetiva” (F.W.J. Schelling, *Sämmtliche Werke Band 3*, Stuttgart, Cotta, 1856-1861, pp. 616-617. En lo sucesivo SSW).

⁷ ET, p. 64.

⁸ Intuición que Tarkovski describe en los siguientes términos: “La intuición del científico, por el contrario, es un sinónimo del desarrollo lógico incluso en los casos en los que aparece como una luz, como una inspiración. Y esto es así porque las variantes lógicas, sobre la base de informaciones dadas, no conectan continuamente con el principio, sino que se perciben como un proceso natural, no como una nueva etapa. Esto quiere decir que el salto consciente en el pensamiento lógico se basa en el conocimiento de las leyes de un campo científico determinado” (*Ibid.*).

⁹ *Ibid.*

¹⁰ ET, p. 61.

¹¹ Novalis, *La Enciclopedia*, Madrid, Fundamentos, 1996, p. 318.

¹² ET, p. 62.

¹³ SSW, pp. 617-618.

¹⁴ *Ibid.*, p. 625.

¹⁵ ET, p. 64.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ F. Schlegel, *Poesía y filosofía*, Madrid, Alianza Universidad, 1994, p. 82.

¹⁸ ET, p. 60.

¹⁹ ET, p. 60. Ambos factores (el desamparo inicial del hombre y el ulterior deseo de apropiación de lo objetivo como procedimiento de reconciliación) son recogidos con toda nitidez por la estética de Schleiermacher: “No se justifica la desvalorización del arte cuando, como juego, se contrapone al trabajo y la ocupación. Porque al formar y al conocer el hombre se encuentra, en su relación con el mundo, en doble desventaja. Primero parece necesitado. Tiene que elevarse paulatinamente de una situación de desamparo a la de señor de la naturaleza y pasar de la incertidumbre a ser conocedor del mundo [...]. Si pensáramos que la formación artística se ha agotado, sólo quedaría una imitación mecánica, virtuosismo sin inspiración” (F.D.E. Schleiermacher, *Estética*, Madrid, Verbum, 2004, p. 47. En adelante E).

²⁰ F. Hölderlin, *Hiperión, o el eremita en Grecia*, Madrid, Ediciones Hiperión, 2002, p. 26. En otros lugares de su obra, Hölderlin caracteriza la anhelada reconciliación “estética” entre lo subjetivo y lo objetivo (pretendida también por la estética fílmica tarkovskiana) como una especie de reflujo recíproco entre hombre y naturaleza que establece un circuito mutuo de influencias entre ambos cuya clave es - como no podía ser de otro modo- el arte. Baste al respecto, a modo ilustrativo, el siguiente pasaje: “Ambos [la naturaleza y el hombre reflexivo], originariamente unitarios, se hacen frente como al comienzo, salvo que la naturaleza se ha hecho más orgánica por medio del hombre, el cual cultiva y forma, y de los impulsos y fuerzas de formación en general, y el hombre, por el contrario, se ha hecho más aórgico, más universal, más infinito. Este sentimiento pertenece quizá a lo más alto que puede ser sentido, cuando ambos contrapuestos, el hombre universalizado, espiritualmente viviente, aórgico de modo artísticamente puro, y la buena figura de la naturaleza, se hacen frente” (F. Hölderlin, *Ensayos*, Madrid, Hiperión, 1990, p. 107).

²¹ E, p. 33.

²² ET, p. 60.

²³ *Ibid.*, p. 61.

²⁴ G. E. Lessing, *Laocoonte*, Madrid, Tecnos, 1990, pp. 113-114. En lo sucesivo L.

²⁵ L, p. 114. En el capítulo “Sobre los deberes del artista estético” de su *System der Sittenlehre* (1798), Fichte alude a la convergencia entre el punto de vista trascendental y el estético que acontece a través de la obra de arte: “El arte bello no forma solamente el entendimiento, como hace el sabio, o sólo el corazón, como el instructor moral popular, sino que forma a todo el hombre unitariamente (*ganzen vereinigten Menschen*). A lo que se dirige no es al entendimiento ni al corazón, sino a todo el espíritu en la unidad de sus facultades (*ganze Gemüth in Vereinigung seiner Vermögen*): es un tercer término surgido de la

síntesis de los dos anteriores. Tal vez no sea posible expresar mejor lo que hace sino diciendo: *convierte el punto de vista trascendental en punto de vista común*". Fichte ejemplifica el doble punto de vista ("común" y "estético") desde el que cabe contemplar el mundo objetivo, de un modo que recuerda parcialmente a las reflexiones de Lessing: "Por ejemplo, toda figura en el espacio puede considerarse como delimitada por los cuerpos vecinos, pero también puede ser considerada como una manifestación de la plenitud interna y la fuerza del propio cuerpo que la posee. Quien se atiene al primer aspecto solamente ve formas distorsionadas (*verzerrte*), comprimidas (*gepresste*), aterradoras (*ängstliche*); ve la fealdad (*Hässlichkeit*), quien se atiene al segundo ve la vigorosa plenitud de la naturaleza, ve la vida y el esfuerzo, ve la belleza" (J. G. Fichte, *Fichtes Werke* (hrsg. von I. H. Fichte), Berlín, Walter de Gruyter & Co., 1971, *Band 4*, pp. 353-354. En lo sucesivo FW con indicación de volumen y página).

²⁶ A este respecto, Tarkovski prescribe que: "Una imagen cinematográfica sólo será «realmente» cinematográfica -entre otras cosas- si se mantiene la condición imprescindible de que no sólo viva en el tiempo, sino que también el tiempo viva en ella, y además desde el principio, en cada una de las tomas" (ET, p. 89).

²⁷ ET, p. 61.

²⁸ Platón, *Timeo*, 37 d, 5.

²⁹ L, p. 116.

³⁰ Schiller, J.C.F., "Sobre lo patético", en: *Escritos sobre estética*, Madrid, Tecnos, 1990, pp. 24-25. En lo sucesivo EE.

³¹ ET, p. 61.

³² ET, p. 81. Frente a la fría "escalera de infinitos peldaños" propia del método científico, Tarkovski propone la imagen del conocer artístico en términos de "un sistema infinito de esferas interiormente perfectas, cerradas en sí mismas". Estas esferas "pueden complementarse o contradecirse mutuamente, pero en ningún caso puede una sustituir a otra. Todo lo contrario: se enriquecen mutuamente y forman en su totalidad una esfera especial, más general, que crece hasta el infinito" (*Ibid.*, p. 63).

³³ "Donde se encuentran lenguas en las que falta lo sintáctico, su estructura se entiende en general como desviación de lo sintáctico, o como un estadio en el que todavía no se ha llegado a lo sintáctico. Así lo paratáctico se encuentra especialmente en la lengua de los pueblos primitivos. El hablar paratáctico se da también en los lenguajes articulados sintácticamente, por ejemplo, en los niños. Su modalidad coincide con la descrita, pues los niños son considerados también como primitivos. Por ejemplo, un niño dice acerca de un perro que pasa saltando: «guau guau, malo, morder»" (M. Heidegger, *¿Qué significa pensar?*, Madrid, Trotta, 2005, p. 154). Sobre la misma cuestión, en muy heideggeriana referencia a Hölderlin, véase: T.W. Adorno, "Parataxis", en: *Notas sobre literatura*, Madrid, Akal, 2003, pp. 429-472.

³⁴ ET, p. 66. Sobre este aspecto, véase: A. Ciria, "La obra de arte como lugar de un umbral: Tarkovski y Cranach", en: *Thémata. Revista de Filosofía*, nº 37, 2006, pp. 183-202 (especialmente p. 192 y ss.).

³⁵ ET, p. 43.

³⁶ *Ibid.*, p. 38.

³⁷ He aquí el pasaje que resume con llamativa concisión la práctica totalidad del criterio "estético-metodológico" tarkovskiano: "La génesis y evolución de los pensamientos responden a leyes especiales. Para poder expresarlas, a veces hacen falta formas que se diferencien netamente de estructuras lógico-especulativas. En mi opinión, la lógica poética está más próxima a las leyes de la evolución de los pensamientos y a la vida en general que la lógica de la dramaturgia clásica [...]. En ningún caso se debería querer encerrar con violencia un pensamiento complejo y una visión poética del mundo en el marco de una ilación excesivamente clara, pagando cualquier precio por ello. La lógica de la consecuencia directa, un sistema generalizado, recuerda sospechosamente a las demostraciones de teoremas en Geometría" (ET, p. 38).

³⁸ *Ibid.*, p. 65. También Fichte alude a esta inmediatez no demostrable y perceptible exclusivamente mediante el sentimiento, en referencia a la "verdad" propia del conocer en general; una "verdad" susceptible de ser aplicada con mayor exactitud aún al conocer estético: "Nuestro conocimiento nos es dado de un solo golpe, para toda la eternidad, en consecuencia no podemos desarrollarlo en toda la eternidad más que tal como es. Sólo lo inmediato es, pues, verdadero; lo mediato no lo es más que en la medida en que se funda sobre ello. Más allá comienza el dominio de las quimeras y las ilusiones [...]. Es porque se trata de una certeza únicamente inmediata que no puede más que ser sentida, por lo que no puede ser demostrada a nadie. Pero solamente se la puede suponer en cada uno, dado que aquellos que la poseen y que reflexionan, por otra parte, sobre la cohesión del saber humano, deben necesariamente reconocer que todo otro saber no se fundamenta más que sobre ella y que todos aquellos que saben algo

con certeza comienzan por este saber sin apercibirse de ello y quizá sin tener ellos mismos conciencia de él” (J. G. Fichte, “Rückerinnungen, Antworten, Fragen”, en: FW 5, pp. 352-358).

³⁹ M. Heidegger-E. Fink, *Heráclito*, Barcelona, Ariel, 1986, p. 23. Se trata de una intuición lindante con aquella a la que alude Lessing a la hora de pedir cuentas al poeta acerca de su “efectividad” en lo referente a la representación del “conjunto” dado instantáneamente (como un Todo simultáneo), frente a la descripción sucesiva de las partes que lo componen: “Si ésta debe cobrar también mayor vida en la descripción, entonces ninguno de los elementos aislados debe destacar del conjunto, sino que una luz superior [análoga a la producida por el rayo heraclíteo-heideggeriano] debe aparecer repartida por igual sobre todos ellos; nuestra imaginación debe poder recorrerlos todos con la misma rapidez, para, a partir de ellos, recomponer de un golpe lo que en la Naturaleza se ve también de un golpe” (L, p. 115).

⁴⁰ F. Nietzsche, *Fragmentos póstumos. Volumen IV*, Madrid, Tecnos, 2006, p. 513. En adelante FP IV.

⁴¹ *Ibid.*, p. 514.

⁴² *Ibid.*, p. 491. De ahí la glorificación nietzscheana del arte como supremo valedor de la vida: “El arte y nada más que el arte. El arte es el gran posibilitador de la vida, el gran seductor para la vida, el gran estimulante para vivir” (*Ibid.*, p. 492).

⁴³ *Ibid.*, p. 682.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 457.

⁴⁵ ET, p. 66.

⁴⁶ FP IV, p. 682.

⁴⁷ ET, p. 66.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 63. Esta afirmación tarkovskiana evoca poderosamente aquella otra formulada por Hamann en su *Aesthetica in nuce* (1762), en relación a la esencia de lo “estético” como signo referencial que apunta indirectamente hacia el origen divino de la humanidad: “Esta analogía del hombre con el Creador comunica a todas las criaturas su contenido y su fisonomía, de los que depende la lealtad y la fe en la naturaleza entera. Cuanto más vivaz es esta idea, el retrato del DIOS invisible en nuestro ánimo, tanto más capaces seremos de ver y saborear, de contemplar y asir con las manos su afabilidad en lo creado. Cada impresión de la naturaleza en el hombre no es sólo recuerdo, sino prenda de la verdad fundamental: quién es el SEÑOR. Cada reacción del hombre en la criatura es carta y sello de nuestra participación en la naturaleza Divina, y de que somos de su mismo género” (J. G. Hamann, “Aesthetica in nuce. Una rapsodia en prosa cabalística”, en: BV, p. 287).

⁴⁹ M. Heidegger, *Bemerkungen zu Kunst-Plastik-Raum. Die Kunst und der Raum. Observaciones relativas al arte-la plástica- el espacio. El arte y el espacio. Oharkizunak arteari, plastikari eta espazioari buruz. Artea eta espazioa*, Universidad pública de Navarra. Cátedra Jorge Oteiza, Pamplona, 2003, pp. 63-65. En lo sucesivo BKPR.

⁵⁰ M. Heidegger, *Holzwege*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1977, p. 36. En lo sucesivo H.

⁵¹ *Ibid.*, pp. 21-22.

⁵² ET, p. 336. A esta “mirada tarkovskiana sobre las cosas”, a la vez veraz e inquietante, es a la que se refiere Alberto Ciria cuando escribe: “estamos acostumbrados a habitar un mundo ya interpretado, o dicho de otro modo, estamos habituados a un mundo ya habitado, un mundo que se nos da ya como elaborado. Como este mundo ya estaba hecho, elaborado y habitado antes de que nuestra mirada se abriera por vez primera, sin una *intervención* -interna o externa-, no podemos tener conciencia de una mediación que es previa a nosotros [...]. Cuando, a través de los ojos de un artista, las cosas nos son presentadas desnudas de toda interpretación hecha, tan habituados estamos al mundo interpretado, que, desprovistas de toda explicación, las cosas nos resultan crípticas, en el sentido de menesterosas de una aclaración, que de inmediato nos ponemos a buscar. Como las películas de Tarkovski nos resultan inhabituadas -inhabitadas-, no las entendemos, y pensamos que, para comprenderlas, es necesaria una interpretación. Entonces estamos considerando tales películas como algo dado sobre lo cual vertimos nuestro esfuerzo de análisis e interpretación” (A. Ciria, “¿Se puede interpretar el cine de Tarkovski? Una crítica del libro de Schmatloch”, en: www.andreitarkovski.org (documento PDF), p. 4). En adelante IT.

⁵³ L. Wittgenstein, *Tractatus Lógico-Philosophicus*, Madrid, Alianza Universidad, 1995, p. 183.

⁵⁴ ET, p. 43.

⁵⁵ H. G. Gadamer, “Palabra e imagen («Tan verdadero, tan siendo»)”, en: *Estética y hermenéutica*, Madrid, Tecnos, 2001, p. 290. Gadamer describe los rasgos esenciales de esa experiencia artística en la que acaece privilegiadamente la verdad, de un modo absolutamente susceptible de ser suscrito por Tarkovski: “Así es una experiencia del arte. Tampoco ella es una mera recepción de algo. Más bien es uno mismo el que es absorbido por él. Más que de un obrar, se trata de un demorarse que aguarda y se hace cargo: que permite que la obra de arte emerja [...]. Y así, cuando se trata de arte, resulta absurdo

preguntar al creador qué es lo que quiere decir con su obra, como es asimismo absurdo preguntar al receptor qué es propiamente lo que la obra le dice. Ambas cosas van más allá de la conciencia subjetiva del uno y del otro [...]. En ambos casos, significa que «algo» ha emergido. Así, la experiencia de la obra de arte no sólo es el desvelamiento de lo oculto, sino que, a la vez, está realmente ahí dentro. Está dentro como en el recogimiento. La obra de arte es una declaración que no constituye ninguna frase enunciativa, pero que es lo que más dice” (*Ibid.*, pp. 294-295).

⁵⁶ H, pp. 24-25.

⁵⁷ ET, p. 237.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 40. Por ello habla Tarkovski de las “etiquetas terminológicas” características de la “lógica lineal”, como algo que sólo consigue “diluír el sentido de lo que se quiere decir y solidificar el desorden existente en la discusión teórica” (*Ibid.*, p. 46).

⁵⁹ *Ibid.*, p. 40.

⁶⁰ G. W. F. Hegel, *Lecciones sobre la estética*, Madrid, Akal, 1989, p. 50. El propio Fichte se atiene larvadamente a esta perspectiva “irónica” (sin calificarla expresamente de este modo) en materia de “juicio estético”, cuando afirma: “¿Dónde se encuentra, por tanto, el mundo del espíritu bello? En el interior de la humanidad y en ningún otro lugar. El arte bello conduce al hombre hacia sí mismo y hace que se sienta ahí como en su propia casa (*einheimisch*). Lo libera de la naturaleza dada y lo coloca como ser autónomo (*selbstständig*) y existente únicamente para sí mismo” (FW 4, p. 354).

⁶¹ En referencia a ello escribe Schiller en su ensayo de 1803 *Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie*: “Aquel a quien la naturaleza sí concedió un sentido fiel y una efusión de la facultad de sentir, pero le negó la imaginación creadora, será un pintor fiel de lo real y captará los fenómenos contingentes, mas nunca el espíritu de la naturaleza. Sólo reproducirá para nosotros la materia del mundo; pero justamente por ello no se tratará de una obra nuestra, de un producto libre de nuestro espíritu configurador, y tampoco podrá, pues, tener el efecto benéfico del arte, que consiste en la libertad” (EE, p. 241). Frente a esto, Schiller postula que “el arte sólo es verdadero cuando abandona por entero lo real efectivo y es puramente ideal. La naturaleza misma es sólo una idea del espíritu que no se da nunca a los sentidos [...]. Sólo al arte del ideal le ha sido concedido o, más bien, le ha sido dado como tarea, captar este espíritu del universo y ligarlo en una forma corpórea” (*Ibid.*).

⁶² Un arte que Schiller, en la vigésima sexta de sus *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen*, caracteriza del siguiente inequívocamente “irónico” modo: “Toda existencia efectiva proviene de la naturaleza como de un poder extraño; pero toda apariencia proviene originariamente del hombre, como sujeto capaz de tener representaciones; por eso el hombre no hace más que usar de su derecho absoluto de propiedad cuando recoge la apariencia, separándola del ente, y obra con ella a su gusto, según leyes propias. Con libertad ilimitada puede reunir lo que la naturaleza ha separado, tan pronto como esa unión cabe en su pensamiento; y puede asimismo separar lo que la naturaleza ha reunido, tan pronto como la tal separación cabe en su entendimiento. No hay nada que deba serle sagrado, en este punto, si no es su propia ley; lo único a que ha de atender es a la raya que separa su esfera propia de la esfera de la existencia de las cosas o de la esfera de la naturaleza” (EE, p. 203).

⁶³ Una consideración acerca de la “sacralidad” propia del elemento acuático que no ha escapado a la aguda mirada de Ludwig Feuerbach. Así, en referencia a la “sobrenaturalización” de los elementos naturales por obra de los sacramentos -particularmente en el caso de la transmutación sagrada del agua merced al bautismo-, Feuerbach escribe: “El agua es la fluidez más pura, clara y visible; debido a esta cualidad de su naturaleza, es la imagen de la esencia sin mancha del espíritu divino. En una palabra, el agua tiene por sí misma, en cuanto agua, significación; es consagrada y elegida, gracias a su cualidad natural, en órgano o medio del espíritu santo. En esta medida, confiere al bautismo un sentido natural más profundo y bello” (Feuerbach, L., *La esencia del cristianismo*, Madrid, Trotta, 2002, p. 281).

⁶⁴ En este sentido escribe Severino: “«Querer» es, de hecho, «decidir». Y «decidir» significa, como sugiere la propia etimología de la palabra (*decaedere*), «separar», «despedazar». Decidir es como matar. Si se supiera que todas las cosas están inseparablemente enlazadas, y que son eternas en este lazo, no podríamos ni extender la mano para coger un objeto. Sería como si quisiéramos tirar, para disponer de él, de un hilo de la red irreductible del universo. Para la más nimia de las decisiones se debe creer, esto es, tener fe en que esta red se rasgue y las cosas existan aisladas unas de otras. Tan sólo si están aisladas, se pueden dominar, es decir, uno o más hilos e la red se pueden deshilar y utilizar” (E. Severino, *El parricidio fallido*, Barcelona, Destino, 1991, pp. 126-127).

⁶⁵ ET, p. 46.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 40.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 66.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 222.

⁶⁹ Así, Severino sentencia que: “para que las cosas se puedan dominar, es necesario que no estén ligadas esencialmente a una red inmodificable. Sólo si las cosas devienen, si no están plantadas en un terreno, sino que están desligadas, sueltas de cualquier terreno, y, por ende, si están, en tanto que sueltas y desligadas, disponibles, sólo con esa condición es posible el dominio del mundo en el que consiste la técnica [...]. La voluntad de modificar el mundo sólo nace si se cree [como lo hace Tarkovski] que las cosas se deslizan, son líquidas, fluidas, no ligadas a un terreno. Porque sólo si se piensa que el mundo es devenir, es posible quererlo dominar [...]. Es el pensar la movilidad del ser lo que desencadena todas las fuerzas de la violencia, lo que desencadena toda forma de voluntad de poder, toda forma de dominio. De modo que querer eliminar la voluntad de poder con las distintas formas de humanismo y demás quiere decir combatir el veneno con el veneno” (E. Severino, “La condición del dominio”, en: *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura*, nº 5, 1990, pp. 58-60).

⁷⁰ Este “habitar poético” propiciado por el arte es descrito por Heidegger, al final de *Die Kunst und der Raum*, y a propósito de la definición de la esencia de las artes plásticas (*Plastik*), como “Un llevar-a-obra (*ins-Werk-Bringen*) que corporeiza lugares y que, con estos, hace que se abran las comarcas (*Gegenden*) de un posible habitar humano, de un posible demorarse las cosas que circundan e importan a los hombres”, como “acción de corporeizar la verdad del ser en la obra, que instaure lugares” (BKPR, p. 136-137).

⁷¹ De ahí lo paradójico de la contradicción entre “arte” y “habitar” expresada por la sentencia del arquitecto Adolf Loos: “Nada agrada más al hombre que la comodidad, y nada le desagrade más que ser arrancado de ella. Por eso el hombre ama sobre todo la casa, y por eso odia sobre todo el arte” (citado en: IT, p. 4).